



ROSANNA ROSSI
« cartesiane »

ROSANNA ROSSI
« cartesiane »

Novembre 1980
GALLERIA WIRZ
Milano - Via della Spiga, 1

Ciò che apprende il colore

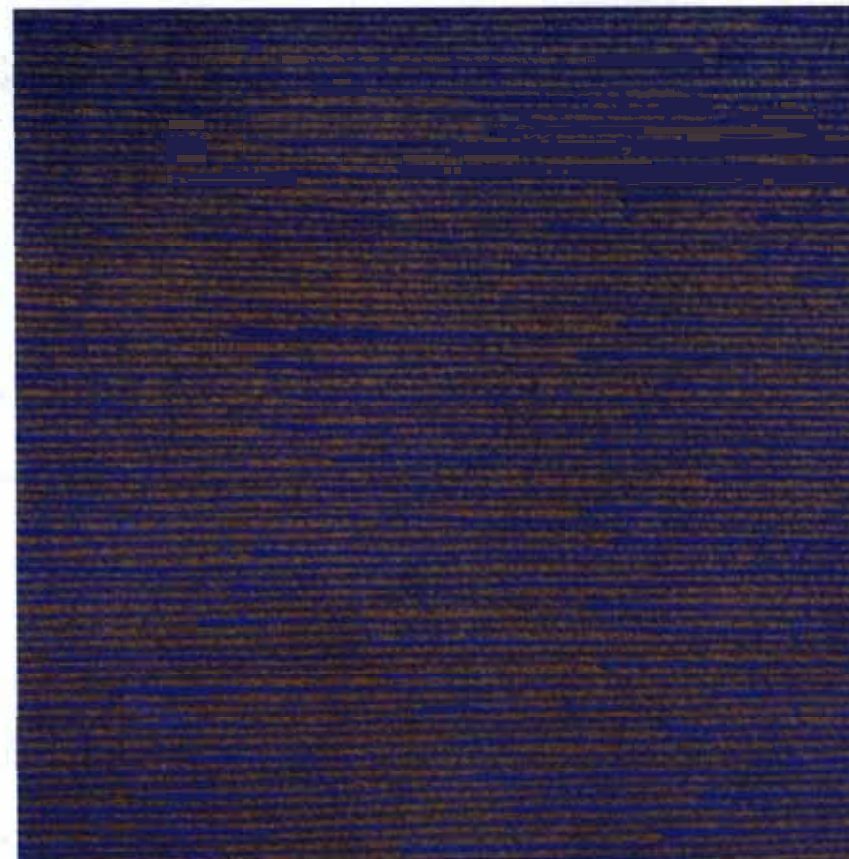
L'inconscio morirà egli pure - e avremo un po' di silenzio.

In una delle carte «cartesiane» di Rosanna Rossi, e in una sola, noterete l'effrazione della materia colorata che smaglia la striatura delle linee e incupisce il tono rispetto alla superficie circostante: lì, la pioggia colorica ha fatto una chiazza. Falla accidentale nel corso del lavoro, quel buco è la pittura in tutta la sua storia: macchia originaria e colori brogliati affioranti su ogni tela. Ci interesseremo a questo incidente? Non esiste quadro, io credo, che non abbia un simile grumo informe quale particolare. Tutti i quadri possibili si organizzano intorno a questo callo - che non è l'importante.

Considererò dunque quel che nelle carte della Rossi, e nelle sue tele, diverge dall'oscuro particolare che in ogni quadro è la preesistenza della pittura con tutta la sua storia. Le nozioni di domesticamento e di apprendimento mi sembrano utili per coglierne i frutti.

1

Descartes, filosofo della certezza, è qui un punto di reperi che non si esaurisce nell'uso delle ortogonali. La Rossi ha la sola geometria del colore lineare; l'ortogonalità le permette di produrre lo snodo di un punto in movimento, indica movimento e non direzioni. La vediamo d'altronde tirare le sue linee liquide anche in una pioggia obliqua. Libertà del vento della ragione. L'arte astratta non ha forse invaso i tratturi e le campiture aperte dall'aratro mondriano? Sì, i campi di colore non mostrano che crepe infinite sulla sottostante archeologia della forma scomparsa; dopo la color field painting il campo è arato da un gran numero di pittori



Sequenze (particolare)

con fibre allineate di colore lineare. Da Malevic e Mondrian divergono in questo modo, detto grosso modo: là il colore esprimeva sensazioni, era cromatico: qui, ora, si elabora il colore come materia colorata e lo si definisce colorico (Brusatin). Lo snodo del punto è però un altro. Nel suo libro su ciò che insegna la pittura (1971), Pleynet cita l'antenato cinese che poneva la questione del metodo, cui si riferiscono le "cartesiane" della Rossi, in una tipica tecnica agricola: la semina. Leggiamo: "Lo scopo di possedere un metodo equivale a non avere metodo. E come il modo di lasciare cadere i colori di Ku Ch'ank'ang" (sottolineo io). Non si è mai badato abbastanza all'esemplarità di questo gesto seminale che allarga le leggi gravi del metodo alle ventate del caso, e che ritroviamo un pò ovunque. Nel caso della Rossi la caduta avviene per scorrimento libero del colore liquido nei segmenti della filiera con cui la mano del pittore ricostituisce la materia fibrosa del supporto. In Cézanne era, per Merleau-Ponty, la nota "pioggia di piccoli tocchi colorati" metafora delle sementi. Letterale per invidiabile pragmatismo era il dripping pollockiano che però rifletteva anche lo speculum della caduta in funzione agricola, ossia la sospensione delle sementi stellate. Duchamp era agricoltore e allevatore di polvere, ma né la sua "macchina agricola"» né il suo "élevage de poussières" (1920) gli hanno valso ancora il riconoscimento di coltivatore diretto dei processi di domesticamento e di apprendimento materializzati nel ready made.

Si farà, e nel frattempo non prendiamo per significazione quel che in Rosanna Rossi - e in molti pittori come lei pienamente maturi - può e deve essere compreso anzitutto nell'ordine del comportamento. La sua decisione iniziale di fare addensare su due carte appaiate due colori contrari, con riferimento al cerchio cromatico e procedendo per strati di velature, ha razionalità, certo: come progettare i due piloni di un ponte, ma anche dare avvio

alla simbiosi della trasmutazione alchemica. Le carte che seguivano oltre questa coppia iniziale continuano invece nell'empiria con cui la Rossi modifica le sostanze colorate, sono modificazioni non più razionalizzate bensì trasmutanti. Così l'artista domestica il colore, il colore è comunicazione basata su gradienti di luce; in pittura, ha infiniti segreti, tutti però procedono dall'equazione colore uguale energia. Ma come si forma questa energia? O meglio: che cosa conosce l'arte dal colore? La risposta sta in che cosa impara il colore nel corso della simbolizzazione; vedremo che non tutto dipende dalla maestria del pittore.

2

Non s'intende dunque il lavoro della Rossi come un tutto razionale. Il suo modo di procedere fa pensare a quella spontaneità assistita con cui alcuni popoli non coltivatori facilitano il riprodursi di piante utili al loro sostentamento. I colori sono una risorsa spontanea di cui ci si può appropriare come fanno quei "raccoltori" papuani che danno assistenza al ripopolamento spontaneo delle palme da cui traggono la fecola del sagù; la pratica pittorica è simile a quella degli aborigeni australiani che i loro polloni degli ignami selvatici, dei cui tuberi si cibano, li tolgono dallo stato selvatico per porli in appositi luoghi di raccolta. Anche nell'arte, se mai è esistito, il puro stato sauvage è una via senza uscita.

Assai più diffuso è lo stato di dipendenza reciproca o simbiosi, e la dicotomia obsoleta di razionale e irrazionale indica forse un processo di relazioni simbiotiche. Pertinente resta l'esempio del ready made assistito che Duchamp ha praticato anche nell'allevamento di polvere, dove questa, depositata per 3 o 4 mesi, "sarà una sorta di colore".

La Rossi ha previsto uno stadio "sconvolgente" in cui possiamo disordinare l'ordinamento in serie cromatica e in struttura ortogonale delle sue carte, sregolando con le regole iniziali. La sua

indicazione mi pare valida per un rimescolamento ulteriore dei tanti luoghi comuni accreditati dalla critica sulla pittura contemporanea, massime la pittura astratta malamente ancorata ai poli del puro e dell'impuro. L'ho vista, tra l'altro, maneggiare le sue carte, apparentemente delicate, senza patemi per le loro superficiali, quasi fossero pelli. Quel che propongo è che i criteri si perdano meno dietro la filogenesi e si occupino più utilmente dell'ontogenesi dei fenomeni dell'arte.

3

L'abuso della critica equiparato alla mezzadria. Ci si ostina a ritenere ancora che l'arte, autonoma e specifica, fa sì che l'immagine sia intransitiva alla parola e la parola intransitiva all'immagine. Errore! Or ora si è stabilito che tra la critica e l'arte sussiste un continuum, un nastro di moebius, anzi un tiraemolla grazie al fatto che lì non transita niente. Neppure la luce. E cos'è più veloce della luce? il *teleportation* caro alla fantascienza, la trasmissione istantanea della materia. Quel che l'artista produce, il critico lo ha in un istante alla porta.

Consenso postale.

È probabile che l'accusa rivolta ai critici di essere gli agenti ideologici della politica del consenso anche in campo culturale non sia più vera dell'asserzione massimalistica che la proprietà è un furto. Però i critici sono adesso proprietari. Or ora si è risaputo che, nottetempo, specificità e autonomia dell'arte sono passate nelle mani del critico. Costui se ne sta in città, dentro le istituzioni, sopra il registro della creatività, a sorbettare la parte dovutagli di significanti prodotti dall'artista. Lo Stato è certo di ricevere la sua decima, e tutti sono contenti. Solo il postino resta un servizio segreto.

4

Nell'epoca del moderno l'arte era un'esperienza del divenire. In

campo scientifico invece si dubitava, chi propendeva per le scienze dell'essere e chi per le scienze del divenire. Protagonista della modernità è stato incontestabilmente l'artista almeno quanto lo scienziato; lo scopriamo adesso che è troppo tardi. L'artista, romanticamente inquieto, avanguardisticamente mobile, ma pulito, non si bagnava mai nella stessa acqua. Dicono adesso che fosse scabioso come Marat. Dicono anche che l'epoca del moderno è finita e l'arte ritorna su se medesima per farsi esperienza dell'essere. Il critico si propone come protagonista dell'epoca che sarà, mi pare giusto. Il critico parla sempre al passato e lo stagno anche. La parola continua a dominare sull'immagine, nonostante che con la teoria di Freud l'immagine sia stata dotata di un potere rivelatore più profondo di quello che aveva la parola. Il suo potere, la parola la traeva dalla magia, e prima ancora dall'animismo primitivo. L'animismo viene riconosciuto dagli antropologi come ciò che emana dal culto dei morti. Non sarò così sbrigativo da dedurne che la parola che emana dall'arte - la critica - faccia del culto dei morti una permanenza. Ma che ne faccia un lamento, sì.

5

Egli parla al passato di un'opera che pure è lì, presente. Egli non è mai contemporaneo del testo pittorico perché, come il potere, che risulta in azione da sempre, lui c'era già: prima è nata la critica e poi la gallina. Egli capisce Freud e Lacan ma non l'arte che si apprende facendola, come Freud capiva Leonardo ma non gli astrattisti e i surrealisti. L'irriducibilità del discorso verbale al discorso iconico sta in buona parte nell'irreversibilità del tempo. Nel discorso di trattamento che è tipico della critica, più ancora che della psicoanalisi, a cui d'altronde la critica invidia il pene, il peggio è già accaduto - sempre. L'insorgere della immagine al presente vale in quanto significa ciò che permane del passato. Nella pratica psicoanalitica, la flagranza della parola in atto impor-

ta essenzialmente, a me pare, per ricondurci a un tempo, non a un luogo (l'inconscio), per farci riemergere o agire, per far rivivere o riattualizzare, un'immagine che per definizione (la scena primaria, il trauma) è già avvenuta. I modi temporali dell'analisi hanno il bene, perlomeno, di contemplare tutte le categorie in uso per convenzione: passato, presente, futuro. Nel soggetto dell'analisi torna il passato con tutto il suo presente. Lo psicoanalista fa da tramite a un futuro che si presume diverso. Egli, no. Programmatico come un manifesto marinettiano, da cui però ha bandito ogni indicazione al futuro, egli articola tutta una serie visibile di modificazioni nel tempo delle pratiche artistiche su questa paradossale proprietà della critica che è l'uso della parola.

6

«L'arte è...». Notate come la parvenza di dibattito attuale giri ormai corto nell'asfissia di un'unica, irrefrenabile affermazione: l'arte è... Così parlano i creativi creativi e non, nonché alcuni artisti, ahimé, in un empito di quelli assiomatici e definitivi. L'epoca è di transizione e bisogna farsi coraggio; non c'è niente di meglio dell'assioma per darselo. L'arte è... giaculatoria per un re nudo agli occhi dei tecnici del consenso?

Critici d'azzardo scrivono che l'arte è... questo o quello, prima il rosso, poi il verde, secondo una pratica interessante che apre alla letteratura critica le certezze della statistica. Artisti giustamente insofferenti dei critici affermano invece sbrigativamente che l'arte è - e basta.

Preferisco quei pochi storici che non si vergognano di essere tali quando avanzano l'ipotesi, invece, che l'arte non è più.

“E invece...”, sottotitola di solito L'Espresso per addurvi a leggere un articolo fino in fondo. Mi piacciono gli eroi che muoiono e poi ricompaiono sotto mentite spoglie, purché non mi diciate che quell'eroe è un eroe.

7

La parola a mezzadria con la pittura tende in questo momento a provare l'esistenza di Dio nominando a più non posso il suo nome impronunciabile - e in pratica nient'altro. Anch'io faccio il critico e difatti affermo che d'arte è una parola composta di quattro lettere. Ho dalla mia la tradizione talmudica e poi cabalistica dove il nome distinto, innominabile' di Dio è un tetragramma: si scrive JHVH. Anche l'arte, lo ammetto, è un tetragramma.

La questione però è di sapere se finiremo noi pure nella Golemle-gend di ebraica tradizione. Una leggenda connessa con il ghetto di Praga e quelli di Polonia. Parlo di quel “plumbeo zanni» (Ripellino), di quel fantoccio gigante e mutolo che rabbi Loew fa nascere da un informe grumo d'argilla e al quale, al fine di animarlo, per la magia delle parole, immette nella bocca lo shem, il foglietto su cui è scritto il nome impronunciabile di Dio. Il povero Golem finirà per dare i numeri, e ammetto che in quel caso non è colpa della critica odierna. Dice allora la leggenda che quel fracassone di matto fu fermato in vari modi: il più noto sarà quello di sfilargli dalla bocca inviperita lo shem con il tetragramma che somiglia tutto alla parola arte. Poiché sono sempre gli altri che muoiono, come ha lasciato detto Duchamp, quando venne reso inerte, il Golem rovinò in polvere sul povero rabbi Eleazar e ne seguì morte per soffocamento.

8

Controkamasutra. Straordinaria fioritura di posizioni assumibili dall'arte scritta nella scrittura del critico: va di moda oggi la posizione obliqua. Leggendo gli attuali trattati sull'amplesso d'arte, avrete l'impressione di essere forzati a complicatissimi contorcimenti: lasciate perdere. Godete l'arte con i polpastrelli e la pelle. Chiudete gli occhi alla lettura di un testo, chiudete le orecchie alla vista di una pittura - ma con le mani bene aperte. Se bussano alla

porta, è il critico che ha teleportato la materia.

Giochi di mani. Come la mafia con la “mano nera”, ci sono momenti in cui la critica riprende ad accarezzare l'importanza della mano o manualità dell'artista. Rieccola. Ma la pittura comincia soltanto dopo che la mano del pittore è una mano tinta. La manicule non lo sa.

9

La caduta del colore distanzia la mano del pittore dalla tela in un gesto di eloquenza. Più che il “raccolto”, ossia i significati di un'opera, conta la semina che riapre ogni volta l'intero ciclo dei processi della significazione. Su ciò insisto per dire la differenza che ancora divide, inesplorata, Rosanna Rossi dalla critica, i pittori come lei primari, attenti alla struttura delle cose, dai loro critici. Prendiamo l'eloquenza, che è padronanza del sapere: la storia della pittura, che è il sapere che qui c'interessa, agisce in momenti diversi. La sua conoscenza precede le decisioni del pittore, irrorando la congiunzione di cui oggi si torna a parlare, la benedetta mano: e lì si ferma. La mano tinta, cioè intrisa del suo utensile liquido per via del pennello o di punta qualsiasi, concentra in sé la memoria di tutte le tecniche artistiche. Nel lavoro del critico invece il sapere della pittura vien dopo ogni altra preoccupazione. La sua conoscenza segue sempre, quando va bene, le decisioni attributive e filogenetiche del critico oggi di moda.

“E' come il modo di lasciare cadere la storia di...”. Non negherò l'importanza di analisi e di studio dell'insegnamento della pittura così ben dimostrata ultimamente da Menna e Pleyner. Però aggiungo che comprendere ciò che insegna un corpus docente tanto ideologizzato - e corporato come critica in quanto è ideologico - non basta più.

10

Temo infatti che l'opportunità di considerare il colore come un

organismo linguistico, vivente e distinto, sfugga del tutto alla sola impresa di decodificazione dei significanti e di decifrazione dei significati; se tale è l'esigenza, come io ritengo, occorrerà invece sovrapporre sulla griglia semiologica l'altra griglia già apprestata dalla psicologia della visione e attendere alla complessità delle relazioni tra la storia della pittura e la storia del colore con pazienza più che sorpresa. La pittura astratta non è mai stata una novità, e i critici che la considerano superata vivono d'aria. Oh! pane.

Nel lavoro di Rosanna Rossi sono compresenti sia l'informazione sia l'espressione. Informativa è la decisione metodica di privilegiare l'oggettività della materia colorata, espressiva è l'intenzione conseguente di trame sviluppi fatalmente soggettivi quali le sensazioni e gli stati d'animo connessi con le entità cromatiche. Stranamente, tappe ed evoluzioni della pittura passata e contemporanea sono identificabili in termini di valori cromatici: la sua storia solleva questa polvere indicibile.

Esistono però sequenze cromatologiche (ad esempio, Giotto-Kline-Pisani) affatto univoche, anzi rotte all'interno da scarti abissali. Nel corso del tempo, il cromatismo dell'uno ha cambiato di valore nell'altro, la rappresentazione ha lasciato il passo all'irruzione della materia pura, il medesimo colore ha conosciuto storie d'invecchiamento, restauri e modificazioni materiali.

Ecco un lavoro da farsi. Non lo ha fatto la critica dominante nella sua attenzione alla significazione terminale, all'evoluzione dell'arte intesa come una serie di trasformazioni databili e datate a segmenti invarianti di singoli artisti, e al riprodursi delle pitture viste come ripetizioni di assi ereditari (ecco la filogenesi).

Lo farà forse uno studio che accetti la complessità dell'insieme dei modi di esistenza, esistenza viva e non solo storica, non che dei processi di sviluppo del colore nella pratica pittorica - sviluppo

della sua conoscenza, dei processi di apprendimento (ecco l'ontogenesi).

È significativo che sia il cinema a porsi oggi il problema di lottare contro la senescenza del colore dei film (vedi Scorsese), e non la pittura. Muoiono i colori delle opere antiche, scompaiono i quadri, e al di là del loro recupero e restauro, volti più che altro a fissare la storia come valore, resta sottintesa la continuità della vita della specie: la pittura ha una sua riproduzione biologica, ed è il riprodursi sempre diverso delle pitture: la filogenesi si consuma tutta in questo apriori. Niente invece è sicuro e chiaro, per esempio, nel diffondersi relativamente recente di quella particolare valenza del colore che è il colore lineare quale vediamo nella Rossi.

La *texture* o bande di colore più o meno finemente tramate hanno già in passato equiparato la superficie del dipinto con il suo supporto di fibre tessute. Quell'immagine pare semplificarsi nell'allineamento di linee giustapposte che vediamo sulle carte di Rosanna Rossi, e che su certe tele dello stesso periodo prendono addirittura corpo di spaghi, di fili, quali oggetti che accentuano la presenza della materia colorata al posto del puro effetto cromatico. Tale semplificazione induce a focalizzare l'attenzione sul comportamento del colore. Questo, liberato da ogni residuo di immagine, mostra di avere peso, movimento, stratificazione; la ricognizione visiva lascia presto la mera constatazione ottica e prosegue sul piano della riflessione intellettuale, per poco che ci si domandi come si trasforma quella energia. La metafora della tela che accoglie i colori come fa la terra con le sementi apre nuovamente su una circolarità globale di metamorfosi. Queste carte la ripristinano con molta determinazione.

Tommaso Trini, ottobre 1980



Sequenze (particolare)